

Musigramas: el alcance y el valor de las inscripciones musicales en la poética de Marcelo Cohen¹

Miriam Chiani

I

La poética de Marcelo Cohen constituye una respuesta compleja —compleja en tanto es variada y construida a veces con destiempos entre lo que se dice en los ensayos y se anuncia ficcionalmente; en tanto descompone y amalgama estratos culturales diferentes (ciencia, filosofía, música, budismo, psicoanálisis) e integra elementos disímiles de la historia de las formas (modernismo, vanguardia, diálogos interartísticos contemporáneos)— a algunos de los problemas característicos de la narrativa argentina de la segunda mitad

¹ Hasta el momento Marcelo Cohen ha publicado los libros de cuentos y relatos *Lo que queda* (1973), *Los pájaros también se comen* (1975), *El instrumento más caro de la tierra* (1981), *El buitre en invierno* (1985), *El fin de lo mismo* (1992), *Los acuáticos* (2001) y *La solución parcial* (2003); las dos nouvelles de *Hombres amables* (1997); las novelas *El país de la dama eléctrica* (1984), *Insomnio* (1986), *El sitio de Kelany* (1987), *El oído absoluto* (1989), *El testamento de O'Jarial* (1993), *Inolvidables veladas*, *Donde Yo no estaba* (2007), *Impureza* (2008), *Casa de Otro* (2009), *Balada* (2011) y *Gongue* (2012). Desde los años de exilio en España, donde se instala en 1975, Cohen desarrolla una importante y continua actividad como crítico. Ya en nuestro país, esta tarea se perfiló aún más definida, libre y constante en el espacio propio que constituyeron las publicaciones bajo su dirección —las revistas *MilPalabras* (2001-2003) y *Otra parte* (desde 2003)— y los ensayos breves reunidos en el libro *Realmente fantástico y otros ensayos* (2003). Este artículo que retoma algunas ideas presentadas en los artículos “Cuando el narrador escucha” (Chiani, 2009) y “Musigramas. Sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen” (Chiani, 2013) desarrolla en particular algunas reflexiones sobre el lugar de la música en los textos no ficcionales.

del siglo XX: narrar ante la crisis del realismo y la demanda de memoria para la literatura después de la dictadura; sobrevivir a la presión de la homogeneización de los discursos, la operacionalización del lenguaje (efecto del imperativo de comunicabilidad en la sociedad de masas) y a las exigencias formales y estéticas de la industria cultural; enfrentar la progresiva invisibilidad y la devaluación de la literatura provocadas por la consolidación de una cultura audiovisual y de la información digitalizada; posicionarse ante la hipertrofia de la figura del escritor en tanto fuente del sentido, autoridad o “personalidad” y a la creciente desestabilización de la separación y autonomía de los campos artísticos. Cohen asumirá estas cuestiones interviniendo en las distintas polémicas que han sacudido los últimos veinte años de producción literaria y crítica. Discusiones sobre el realismo y sus distintas variantes; sobre la consistencia y legitimidad de la literatura, su especificidad, sus contornos, su valor, e incluso su posible agotamiento, en un contexto que percibe como bullicio cultural, hiperinflación de palabras, relatos, mensajes, ficciones ruidosas que aturden y que dominan. Contexto que, ya acusado en sus primeros ensayos sobre narrativa, terminará de definir en el año 2006 con la expresión “Prosa de estado”: una inflada doxa macerada en jergas de la política, la publicidad, la prensa y otros medios masivos de comunicación, que acota y falsifica tanto la percepción como el sueño y la memoria y avanza sobre la literatura, asimilándola a sus principios. Convencido de que el lenguaje es a la vez la herramienta de control o de liberación más inmediata, la pregunta última que sostiene su poética es “cómo se puede hacer para hablar un lenguaje que nos represente mejor, que tenga contacto con la intimidad, con el deseo de libertad, con otros deseos que no sean los de dominio y destrucción” (Cohen, 2006b). De ahí un proyecto que exige un tipo de representación adecuado al horizonte de experiencias actuales (en el orden del conocimiento y de la praxis vital) y que liga la rehabilitación del realismo, pero de una nueva especie, a la defensa de la autonomía –la defensa de una cierta especificidad de lo literario que no implica la afirmación autorreferencial (que la literatura se haga sólo de literatura), la negación del contacto con otros medios ni la desconexión total con la vida, sino la postulación de una diferencia siempre renovada, siempre ensayada cada vez de nuevo frente a los otros lenguajes autoritarios y estridentes. De ahí también una escritura detenida en el trabajo artesanal sobre la palabra y la frase, con analogías, imágenes potentes,

neologismos, excursos, tiempos muertos; tramas laxas que se demoran en el registro próximo al ensayo, la especulación políticosociológica o despuntan en iluminaciones poéticas y discursos enrarecidos (ya que es más por la extrañeza del lenguaje que se abren la conciencia y el mundo del escritor y el lector que por la inventiva argumental o la solidez de la anécdota); una escritura concebida como experiencia que, si bien se desarrolla por proliferación, por exceso, integrando en su expansión también el medio musical, diga a la vez el silencio, se conecte con el ansia de descarga y de vacío.

En la propuesta de un “realismo inseguro” —aquél que anula polaridades (realismo/fantástico) y destierra las cohesiones fuertes de un texto de tipo maquínico orientado hacia la consecución del final—; y de una “sociología fantástica” —una ciencia ficción contrautópica de tinte político/social donde pueden leerse algunos rasgos de las teorizaciones sobre el “capitalismo tardío”, la “sociedad posindustrial”, la “sociedad del espectáculo”, “del control”, “transparente o de los massmedia”— se advierte un intento por capturar el presente en sinestesia que traduce la maleabilidad histórica del cuerpo y del “aparato” sensorial, haciendo hincapié en el impacto acústico.²

Los materiales de los paisajes y la cultura del presente, no opacan sin embargo una clara filiación con la tradición moderna, tanto porque ésta se constituye más de una vez en objeto de reflexión crítica, como porque de sus avatares históricos derivan elementos con los que se construye un posicionamiento como crítico y escritor.³ Tradición de la que se nutre, como se dijo,

² Su “realismo inseguro” que debe parte de su peculiaridad al vocabulario científico de las teorías del caos, según la versión de Prigogine, supone la idea de una trama destramada como respuesta a las críticas realizadas al realismo de raigambre tecnocrática mercantil, siempre “agobiado por el progreso del héroe hacia alguna realización”. Su sociología fantástica exhibe algunos puntos de contacto con algunos narradores de la llamada Nueva Ola, la tendencia que confiere a la ciencia ficción un contenido filosófico y humanístico, y presta mayor atención a las cualidades formales de esta modalidad narrativa por su respeto a la tradición modernista. Esta corriente, proclive además a la ficción paranoica —por el desarrollo de imaginarios de amenaza y peligro, climas de complots conspirativos, construcciones delirantes y persecutorias—, desdibuja los límites de la ciencia ficción, de la línea que separa a ésta del realismo.

³ Si bien puede advertirse en los trabajos críticos un acercamiento progresivo a la literatura argentina, a establecer en ella mapas y linajes, los nombres de Kafka, Joyce, Rilke, Proust o Pound, entre otros, persisten y siempre como recursos modélicos para repensar o retomar, frente a las crisis o estados de cosas en nuestra literatura que suscitan las polémicas o temas tratados (cuestiones sobre el valor, sobre la buena o mala escritura).

la ciencia ficción especulativa, y, como se sabe, además, a la que pertenece el intento de establecer contactos y préstamos en general entre artes, en particular, entre la literatura y la música. Una línea que se extiende desde mediados del siglo XIX y continúa en las vanguardias de principios del siglo XX. Allí tiene incidencia en las múltiples y diferentes concreciones de la llamada “resurrección de la palabra” (Shklovski), como ha subrayado Raymond Williams:

Se trata de los intentos, variados en sí mismos, de prescindir por completo del lenguaje, por estar demasiado desesperadamente comprometido y corrompido por esta o aquella versión de su condición, o bien, a falta de ello, hacer lo que propuso Artaud, ‘sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje natural, diferente, cuyas posibilidades expresivas equivalgan al lenguaje verbal’. En términos francos esto es un vaudeville, pero más prácticamente podemos ver que un elemento clave, tanto en el Modernismo como en la vanguardia, era la confluencia, fertilización cruzada y hasta integración deliberada de lo que hasta entonces se habían considerado artes diferentes. Así la aspiración a desarrollar el lenguaje hasta darle un carácter musical o la inmediatez y presencia de la imaginaria, o la ejecución visual, si fracasaba en sus términos originales (y estaba destinada a fracasar), podía trasladarse a la música, la pintura, las artes de la actuación o, significativamente, el cine de tipo vanguardista (Williams, 1989: 95).

Tradición, según Rancière, de un pensamiento paradójico que, mientras enarbola bajo el nombre de modernismo la autonomización de cada una de las artes, la potencia inmanente de cada materialidad específica, a la vez que la distinción entre arte y no arte, no ha terminado de fundar teóricamente bien estas separaciones, las cuales son desmentidas, además, por la realidad creciente de las mezclas entre ámbitos artísticos, por un sensible heterogéneo que puede nutrirse también de cualquier mercancía, cualquier objeto de uso y conlleva en sí, a lo largo de su historia, distintas variantes políticas, variantes de superación, de utopía, de resistencia, de promesa, ligando lo propio del arte a una cierta forma de ser de la comunidad. Un sensible que, después de la vanguardia, y el arte contestatario de los años sesenta, vuelve a mos-

trar, con transformaciones significativas, sus contradicciones internas en las manifestaciones de la llamada “estética relacional” (Bourriaud, 2007), cuyo sentido, es “el de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, de la convergencia en una misma idea y práctica del arte como manera de ocupar un lugar donde se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (Rancière, 2011: 32).⁴

La poética de Cohen expone sustratos superpuestos provenientes tanto del modernismo del siglo XIX, como de la vanguardia histórica y de algunas de las tendencias contemporáneas del arte –sustratos que se observan también en los modos diferentes de apropiación de la música–, así como una asunción explícita de lo que estas fases arrastran con respecto a la cuestión de las tensiones auto/heteronomía del arte. Si se nutre de un conjunto de elementos provenientes de la realidad sociocultural presente, como de la música, reprograma estos materiales y los organiza en función de un cierto saber artístico (la composición) –que se identifica con lo técnico sólo en tanto posibilidad y capacidad de haber tenido sensaciones verdaderas y transmitirlos, o “de saberse manejar con lo impropio, lo intempestivo” (Cohen, 2003b: 12), sin anular por tanto el nivel experiencial del arte como heterogéneo sensible, diferente con respecto a la experiencia ordinaria. Y en función también de una memoria de las formas que resguarda el carácter “evasivo” y a la vez crítico de la literatura; esa otra parte que nos ofrece reconectarnos de otro modo con el mundo y se piensa no sólo en relación con la trayectoria del subsistema artístico sino en relación con lo que ese subsistema ha legado o representa como contestación paradójica al orden de la dominación.

II

Los intercambios variados que la narrativa y los textos no ficcionales de Cohen mantienen con la música no han sido hasta ahora relevados con

⁴ Con las expresiones “estética relacional” o “arte de la posproducción”, Bourriaud define el paisaje dominante del arte actual que construye nuevas formas de sociabilidad (modelos relacionales, en los que se destaca un aspecto convivial e interactivo), en base a las formas de saber generadas por la aparición de la red, es decir, a partir de obras y estructuras formales y sociales preexistentes (posproducción): producir es, en este sentido, interpretar, reproducir, reexponer o utilizar obras realizadas por otros o productos culturales disponibles.

sistematicidad y profundidad por la crítica, que en general parece adoptar un ángulo óptico de lectura: mira, observa el espacio representado, señala y describe lugares; habla de *territorializaciones* y *desterritorializaciones*, *periferias*, *fronteras*, *márgenes*, *bordes* y *cuerpos*; *neoterritorios* marcados por la mezcla, la hibridez, la saturación, la miseria; *espacios/despojos* de las ciudades europeas, posindustriales, posmodernas; *espacios insulares*; *espacios distópicos o contrautópicos*, *apocalípticos* y *postapocalípticos*; *imágenes*, *réplicas*, *simulacros*, productos de la cultura massmediatizada; es decir, emplea, a menudo, categorías espaciales o vinculadas a lo visual.⁵ Quizás Cohen ha favorecido, con sus propias intervenciones, esa plataforma de visión para el discurso crítico: él ha dado relieve, en distintas ocasiones, a los “escenarios corroídos” de sus textos, los cuales, además —ha dicho— se deben tanto a las lecturas realizadas como a *lo observado* en los recorridos y las caminatas por las ciudades donde vivió. Y ha acentuado, además, la estimulación del plano de la vista para el lector: “Me tomé mucho trabajo en crear espacios que el lector pudiera visualizar” (Cohen, 2001a: 1). Es más, en reiteradas oportunidades, reconduce el origen del acto narrativo a un *hecho de visión*, a un *punto de vista*, a la impresión de una *imagen*, que concentra en sí todos los elementos narrativos; una percepción que no se borra y deja huellas: el “narrador es alguien que ha visto” (Cohen, 2003a: 205); “lo que hace la escritura (...) es desplegar en una línea la esfera de la imagen” (134). Sin embargo, ha aclarado también que el *haber visto* no es reductible a un proceso óptico: “en el haber visto, la relación con lo presente está más allá de la comprensión sensible y no sensible. *Haber visto* es haber estado ante una presencia iluminadora que articuló todos los sentidos; haber adquirido un saber que conserva la visión” (205). Lo que se presenta en términos de *visión*, *iluminación*, es entonces una experiencia, una receptividad a lo real, no controlable a voluntad por la conciencia, una receptividad tan corporal como mental, cuyas impresiones e imágenes forman una especie de memoria sedimentada en capas que se

⁵ La crítica sobre el autor ha reconocido solo ocasionalmente la incidencia de la música en parte de su obra. Los aportes críticos que pueden citarse —afirmaciones aisladas de excesiva generalidad o comentarios puntuales sobre la presencia de la música en algunas de sus novelas— son los trabajos de Graciela Montaldo, 1984; Mónica Sifrim, 1997; Teresita Frugoni, 1998; María Marta Castellino, 2003; Jimena Néspolo, 2006; Fernando Reati, 2006; Silvia Kurlat Ares, 2007 y Jorge Carrión, 2010.

ocultan e imbrican entre sí. Remanente siempre disruptivo con respecto a la continuidad elaborada e ilusoria de lo vivido que rompe el acontecer diurno y coherente de las vivencias, la experiencia no es la totalidad empírica de lo percibido, sino lo empírico decaído, arruinado en los restos y fragmentos sedimentados. Y narrar es “hacer abuso de las debilidades de la memoria” (182); recuperar sensaciones, rescatar una percepción aurática, el contacto íntimo, único, instantáneo con lo real contra la conciencia automática que vuelve virtual cualquier realidad, “en cuanto es vivencia, cosa de cerebro” (184), y contra los simulacros, la red de doxas y mediatizaciones múltiples. El *haber visto*, o la *imagen* que no se borra *como experiencia* —si articulan todos los sentidos, si concentran en sí anécdota, personaje, paisaje, objetos, tiempo, que en el relato, con la imaginación, luego se despliegan en línea—, parecen estar especialmente poblados de impresiones acústicas, de restos de escucha, de marcas y fantasmas musicales. Los magmas de percepción en los textos, los *perceptos*, si llaman al ojo crítico descubriéndole peculiares escenarios, no menos convocan al oído porque esos escenarios son territorios que suenan, que se dejan escuchar. Puede decirse que la poética de Cohen da cuenta de la transformación, de la maleabilidad histórica del cuerpo y del “aparato” sensorial en la era audiovisual, haciendo hincapié en el impacto acústico; que no sólo recoge los efectos de la mediática inflación de imágenes, sino los de la polimorfa naturaleza perversa que también ha alcanzado el oído. Pero esa poética de un narrador asaltado en la vista por las mayúsculas contradicciones de los paisajes del presente, o en el oído por la disponibilidad ubicua de incontables fuentes sonoro/musicales, es también la de un narrador que ha recorrido variadísimas geografías sonoras a voluntad; la de un aficionado, un amateur entendido, ecléctico y apasionado.⁶ Una doble raíz

⁶ Si bien Marcelo Cohen no es músico, ha manifestado una temprana afición por la música: “me gusta mucho el género canción en todas sus formas, desde lo clásico hasta lo popular [...] Pero el rock me acompaña desde siempre. Fui amigo de músicos de rock a principios de los setenta y tuve diálogos con muchos de ellos durante mucho tiempo, hasta que la vida nos alejó. Al mismo tiempo escribía canciones para amigos que tenían grupos vocales de folclore o de baladas [...] Después me efectivicé como hombre de letras y a la vez me dejé llevar por otras músicas y el jazz, que escuchaba desde casi adolescente, me secuestró de esa manera un poco neurra en que captura el jazz” (Cohen, 2007a: 32). El autor trabajó además una estrecha relación con los músicos de Babasónicos, que se concretó artísticamente primero con “Falsario” —canción cuya letra compuso junto a Adrián Dárgelos e integra el álbum *Anoche*— y que se renueva con “En la

–el estado contemporáneo de la cultura de indudable saturación acústica y el gusto personal por la música– y una doble condición –narrador rendido a la escucha, obligado a escuchar / narrador subyugado por la música, deseoso de escuchar– sostienen la dimensión auditiva de la experiencia que se pretende rescatar y puede reconocerse en distintos planos: en la sistematización de reflexiones teórico/críticas sobre la narración, en el orden de lo representado, y en el hecho de establecer con la música una comunicación de carácter complejo. Esa doble raíz contradictoria (de tenor a la vez pasivo y activo) explica tanto la constancia y variación del elemento musical como las distintas funciones y marcadas tensiones valorativas a las que se lo somete en la poética de Cohen: las diferencias entre constituirse en *modelo* ejemplar de la narración y a la vez en *material* de uso en sus relatos donde funciona como objeto de representación, o palabra que entreteje la escritura (en el caso de las canciones); las diferencias axiológico/ideológicas de la música en relación a sus efectos (positivos/negativos); y, por último, las que se perciben entre la faz negativa que adquiere la música en algunos textos y, paralelamente, su uso positivo/afirmativo en el intento por performatizar la narración a través de canciones que actualizan la voz, por transformar la lectura en un hecho de escucha y recuperar la conexión, que la literatura perdió, con el oído.

III

Si su narrativa realiza distintos recorridos –el viraje de un realismo comprometido a un realismo inseguro, la adopción y transformación de la ciencia ficción, la superposición de memoraciones del período dictatorial, de la represión, con visiones contrautópicas del presente, las críticas al neoliberalismo, las propensiones sociológicas, filosóficas o líricas en el relato, etc.–; no menos exhibe el tratamiento de diversos géneros y estilos musicales, los que tienden incluso a entablar, en algunos casos, especies de agones o dramas: el rock en *El país de la dama eléctrica*, la música clásica en *El oído absoluto e Insomnio*, el tango en *Inolvidables veladas*, la música experimental en *Hombres amables*, el tango y la cumbia villera en *Impureza*. La música constituye

bruma nacarada del origen”, la biografía en clave ficcional que escribió sobre la banda. También ha hecho crítica de jazz en diversos medios nacionales y extranjeros y participado en diferentes eventos en los que ha dado charlas sobre préstamos entre jazz y literatura. Sobre estos temas ha colaborado con notas en las revistas *Inrockuptibles* y *Jazz Magazine*, y en el diario *Clarín*.

así, acentuando la literalidad del concepto, un ritornello -una materia de expresión capaz de trazar un territorio y desarrollarse en motivos territoriales, en paisajes territoriales (Deleuze & Guattari, 2000)- que hace tanto a la escritura como a la representación, devenidos entonces espacios de exploración con múltiples experiencias auditivas. Un ritornello que se actualiza a través de diferentes modos de inscripción/transcripción de la música, lo que llamamos musigramas: éstos serían particulares “grammas lectorales” (Kristeva, 1981), modos de escritura/escucha o, en este caso, narrativizaciones de la música, entendida así como texto cultural extranjero, cuyo traspaso al orden y lógica narrativos, supone tipos de injerto y espaciamientos, paragramatizaciones de variado tipo. Una *inserción de tipo argumental* —cuando la música motiva la acción o solventa la construcción de personajes y sus historias—, es acompañada, a veces, por reflexiones críticas, comentarios, diálogos y discusiones sobre música, o sea, por una *inserción argumentativa*, proclive a veces al comparatismo entre lenguajes artísticos (*El país de la dama eléctrica*, *El oído absoluto*). También es común la *descripción imitativa* que demora la narración con pasajes tendientes a caracterizar o mimar clases de sonidos, obras, ritmos o corrientes musicales y sus efectos. Ésta tiene su reverso en la *inserción figurativa*, cuando la música es el término, el medio, con el que se construyen imágenes, metáforas, comparaciones para recrear otras entidades, ideas, etc. *Las menciones*, el registro disperso de títulos de canciones, nombres de grupos o bandas, cantantes, estilos y tipos de géneros musicales existentes, —que son constantes y con las dos modalidades anteriores provocan un efecto de ubicuidad musical—, se combinan a veces con las *citas* de canciones. Estas son literales, fragmentos de temas más o menos reconocibles según los casos (*El instrumento más caro de la tierra*, *El país de la dama eléctrica* o *Inolvidables veladas*), o son canciones inventadas con base en un modelo genérico o tipo de música (*El oído absoluto* o *Impureza*). Otras veces letras de canciones ya producidas, pierden los índices y los contornos de la cita y se injertan; se montan a la prosa y contaminan la escritura más directamente, reduciendo la distancia crítica y los espaciamientos. Con esta *afección de la escritura* los textos se convierten en glosa y entreglosa de canciones, en cruce y modificación recíproca de unidades pertenecientes a textos diferentes a tal punto que se usa el fragmento como motor de desarrollo discursivo o puede sufrir la canción, además de la amputación significativa, alteraciones

de todo tipo (léxicas, sintácticas, semánticas). También hay casos de inserción *poético-estructural*, cuando se imitan técnicas de composición o géneros musicales (contrapunto, sonata, fuga) o amplios procesos de *metaforización* por los que la música se eleva a modelo de literatura. Estas variantes se combinan o compenentran ya desde los primeros libros de cuentos –*Lo que queda* (1973), *Los pájaros también se comen* (1975)–, en los que hay un impulso por traficar con la música de distintas maneras y figuras que sugieren sentidos para ese tráfico, potenciado en los textos posteriores: la presencia de personajes escritores que mantienen relaciones especulares/identificadorias con cantantes y músicos, o de personajes músicos incapaces de tocar –un cuento en el que un joven escritor y un cantante juntos sostienen una casa que puede interpretarse alegóricamente como escritura (“La gran Casa de la Calle Andonaegui”); otro con un escritor cuyo doble es un bandoneonista manco (“El porvenir es más duro que el granito”), otro cuyo protagonista es un músico viejo, de manos temblorosas (“El instrumento más caro de la tierra”). En esas equivalencias (escribir/cantar/tocar) se inscribe a la vez una distancia, una diferencia, una ausencia –ya la falta en/de la literatura con respecto a la música, ya la ausencia de música o la imposibilidad de ejecutarla– con lo que la música se constituye imaginariamente en el ideal, el Otro, un otro significativo del que parten las demandas para la escritura (en estos casos, la implicación corporal, el contacto material, sensible, que supone la música y por ende su relación más directa y profunda con lo real). Los primeros textos instalan imágenes de deseo que –amplificadas en apelaciones ficcionales a escritores que hicieron contacto con la música (Wilde, Felisberto Hernández, Cortázar), en remisiones indirectas a géneros mixtos de música y texto como la ópera (“El jardín de Florencia”) o a figuras míticas asociadas a la música (Orfeo)– dirigen y organizan los desplazamientos posteriores de la narración para volver a encontrarse de múltiples maneras con su doble. En ese continuum musical, vuelto ya rumor, entorno apenas sentido como música –el acuario sonoro que solo acompaña actividades, complemento de hábitos–, ya sobresalto y acontecimiento perturbador, que susurra o invade, enferma, irrita, adormece, despierta o libera; que se ama o se odia, algunos momentos sobresalen como episodios o nudos, de correspondencias artísticas. Porque algunas narraciones *dicen* la literatura a través de modelos musicales. El oído absoluto presenta, por ejemplo, una especie de *programa* musical con re-

ferencias a composiciones y músicos clásicos (Bach, Hayden, Beethoven, Brahms, Schubert, etc.), a través del cual se desarrolla una ontología de la música basada en elementos tanto de la teoría del *ethos* griega que ahonda en los efectos de los distintos ritmos e instrumentos sobre el espíritu, como del idealismo del siglo XIX que la erige en máximo modelo de realización artística. La música es en la novela una aspiración para la letra y una pantalla desde la que se habla de literatura. En “Un hombre amable”, en cambio, es la música experimental, en la línea de Cage –la música performance, aleatoria, aliada al ruido y al silencio, a la negación de la subjetividad; hecha con los aportes del entorno, con las impurezas del ambiente– la que puede identificarse como trasfondo modélico del arte narrativo.

Con frecuencia sus personajes son sacudidos por acontecimientos que exceden y resisten a las posibilidades insuficientes del lenguaje y a las representaciones disponibles de la cultura por lo que su íntima naturaleza y su sentido quedan a medias revelados: ocultos, inaccesibles, innominados, travestidos por el humor, trasmutados por el lirismo, la nominación poética o confundidos en la mezcla de lenguajes –una experiencia limitada y defendida a la vez por la in-fancia, una experiencia muda (Agamben, 2007)–; esos acontecimientos muchas veces están ligados a la música y si no directamente, asimilados al prodigio de real o el misterio del mundo, que la música re-presenta y ofrece. De este modo, la música y la voz se integran a la serie semántica que recorre la literatura de Cohen: lo extraño, lo extranjero, lo indecible, lo real –real justamente por extraño, por esquivar la coagulación de las representaciones usuales del lenguaje y la cultura (Rosset, 2007).

Sin embargo, la música se presenta también acoplada a los mecanismos de control de la sociedad posindustrial, integra la retícula de poder, se vuelve un agente más que cercena la posibilidad de la experiencia. Tanto por el nivel de la producción/reproducción, como de la recepción musical se forja un canal sumamente represivo. La violencia simbólica de la sociedad del espectáculo y de los massmedia aparece atravesando el fenómeno de la audición, se ejerce sobre los cuerpos y la escucha misma, o sobre los cuerpos a través de la escucha, que es continuamente sometida a intervenciones y controles, en zonas cada vez más extensas de la vida diaria bombardeadas por la saturación audiovisual. Músicas sedantes, funcionales o totalitarias se suman al paisaje de deshechos y afectan subjetividades, no sólo en el modo y en el plano (el

estímulo y el impulso erótico) más destacados en los primeros textos; las afectan en mayor profundidad, en un proceso que aunque intensificado no es lineal, sino complejo e intermitente, y llega hasta la conversión concreta de la música en ataque o agresión corporal, donde todavía opera como agente externo al cuerpo. O, con menor distancia, como golpe ya asestado, la música actúa in-corporada en una internalización patológica de índice paranoico o en una pasiva asimilación reguladora de lenguajes, conductas y deseos.

Así a partir de *El país de la dama eléctrica*, un conjunto de fuerzas sonoras, tanto de resistencia como opresivas, con sus desplazamientos, ingresarán en el terreno de las pugnas del poder y en el ámbito de la política y sus distintos sistemas normativos, operantes sobre clases y sexos y sobre cuestiones tales como la identidad o la memoria.

Por eso no puede decirse que la música o los tipos de música que aparecen en los textos sean sólo temas en la narrativa de Cohen, aunque se argumente sobre música y puedan extraerse conclusiones acerca de su valor, según los efectos que produce; porque pierde los límites del entorno temático –dado por determinado tipo de acción, clases de sucesos, discursos o personajes–, para diluirse o elevarse en entorno territorial actuante por el que diferentes problemáticas político/sociales transitan, volviéndose motivos de ejecución musical y de escucha. Es de este modo no sólo capturada como un hecho social de por sí –ya sea por su forma, transmisora de relaciones sociales, ya sea por constituir un subcampo artístico sociocultural–; se trama como hecho socializado constitutivo de paisaje capaz de condensar, procesar, y/o transformar otros hechos y discursos sociales. En otras palabras, la música, el canto o el baile no son simplemente elementos, objetos que pertenecen a la realidad representada, designan el horizonte ontológico, el marco de la realidad misma, la textura que la sostiene.

Por lo mismo, tampoco siempre es posible reducir las diferencias de fuerzas –positivas/ negativas, progresivas/regresivas, liberadoras/alienantes– a determinados géneros o corrientes musicales –aunque en algunos casos la identificación sea más fácil–, porque el poder y el valor de esas fuerzas no se miden sólo por la música, por su estructura, por su forma o sus contenidos en el caso de las canciones, sino por la instancia que la hace existir como tal: una escucha siempre cambiante y desplazada tanto por los procesos de aprendizaje que llevan a cabo los protagonistas, como porque se despliega en sujetos y

circunstancias de emplazamientos distintos.

IV

En las palabras iniciales a *La solución parcial*, –un libro de relatos publicado en el año 2003 donde Cohen se opone a la idea de que el cuento debe dejar al lector KO por su cortante resolución final, en directa alusión a Cortázar, aunque sin mencionarlo–, le asigna al lenguaje un doble poderío: ser a la vez el gran instrumento de dominio y de liberación. Una metáfora acústica, con la que el lenguaje pasa a ser la membrana fina, delgada, elástica y móvil, según las vibraciones del aire, sintetiza esta última posibilidad (la liberación) que encarnaría la escritura literaria: “si el lenguaje es el gran instrumento de sujeción y control puede también ser el *tímpano más sensible*”, dice Cohen.⁷ Y más adelante, la perduración del efecto de ciertas narraciones preferidas, cuyo núcleo, dice, “suele ser algo que se ha captado con más de un sentido”, (o sea en sinestesia), es como “esa música de un concierto que uno puede recomponer horas después, de vuelta en casa, a partir de algunos fragmentos que se estamparon en la memoria” (Cohen, 2003c: 11). El nivel experiencial de la escritura y la lectura –que intentan superar el solo sentido sensato, inteligible, sostenido tradicionalmente en el sentido de la vista–pasa metafóricamente por el *oído*, o por el *oído musical*, cuando las condiciones para escribir un buen cuento, se consideran, más que técnicas, del orden de lo sensual, “quizá de lo sexual” (10).

En el año 2003 se publica, además, *Realmente fantástico y otros ensayos*. El texto incluye en la segunda parte, en la sección de ensayos temáticos sobre narrativa, “Algunos tiempos perdidos”, un trabajo dedicado al jazz publicado inicialmente en 1997 en *Clarín*. También comienza a salir ese año la revista *Otra parte*, donde aparecerán con regularidad otros artículos que concentran referencias a la música: “Música prosaica” (2004), “Adónde va Uri Caine” (2005) y “Alumbramiento” (2006).⁸

⁷ Recordemos que tímpano es también sinónimo de un instrumento musical de percusión, el timbal.

⁸ “Algunos tiempos perdidos” y “Música prosaica” trazan contactos y diferencias entre ambas artes. Aunque en “Adónde va Uri Caine” Cohen se refiere exclusivamente a este pianista de jazz contemporáneo y en “Alumbramiento” a los discos Songbooks de Lucía Pulido, Fernando Tarrés y el grupo La Raza, propone en ambos trabajos algunas ideas sobre la música y la voz,

La adopción de la primera persona y una experiencia subjetiva de escucha –escuchar al pasar una grabación de jazz; escuchar una lengua extranjera en la traducción; escuchar en vivo una cantante– particularizan los musigramas en los trabajos no ficcionales, afectando los protocolos del discurso teórico crítico con el sello de las narrativas del yo. Estos textos contienen autofiguras de una escucha gozosa, cuyo gusto barre con la indiscriminada mezcla del material musical característico de la narrativa, para seleccionar géneros preferidos que orientan el establecimiento de las correspondencias interartísticas. Y si bien éstas se realizan a partir de una impronta autobiográfica –enlazadas a episodios, recorridos y circunstancias personales, de carácter profesional o privado–, no aparecen vinculadas con el itinerario de la narrativa, no se enuncian o anuncian como propuesta programática realizada o por realizar; es decir, el contacto con la música no se presenta como principio rector de la poética, ni se hace referencia a cómo la narrativa acoge la música, cómo la tramita, la inscribe y transforma.⁹

Lo que en estos trabajos se expone recién a partir del 2003 –y puede leerse como una posible dirección estratégica de lo literario, teniendo en cuenta el contexto de problemas y cuestiones a las que se enfrenta por esos años la poética de Cohen– a la vez que habilita nuevas perspectivas para reflexionar sobre distintos aspectos de la literatura, está también, en cierta medida, prefigurado y disperso en algunas ideas previas sobre los procedimientos, funciones y valores de la narración que la música vendría –como prisma o telos de las tentativas literarias– a completar, exaltar, ampliar, o concretar con mayor eficacia.

Dicho de otro modo, si bien estos artículos constituyen una formulación tardía sobre las relaciones música/literatura con respecto a la sistematización de sus ideas sobre narrativa iniciada a partir de los años 80, poseen un valor

vinculadas a los artículos anteriores que permiten tanto ampliar la relación literatura/ música en ellos establecida, como pensar la concreción de ese vínculo en sus textos narrativos.

⁹ Cohen no se ha referido mucho a las relaciones de su propia narrativa con la música. Sí, en distintos reportajes ha reconocido la impronta del jazz en el proceso de escritura, que suele asociar a la idea de Gombrowicz “escribir es manejar las riendas de un caballo desbocado” o ha hecho referencias generales a algunos de los ritmos que aparecen en sus relatos pero no con respecto al modo en que estos géneros funcionan en ellos (Cohen en Sifrim, 1998; Cfr. También Cohen, 2001a; Cohen, 2003b; Cohen, 2007b; Cohen, 2009a).

retrospectivo y prospectivo para una relectura de su poética: se relacionan, integran y expanden gran parte de los principios ya enunciados; están en consonancia con los parámetros antes exhibidos en los juicios críticos sobre distintos textos o autores; vienen también a justificar, a sostener teóricamente y dar cierta unidad a una práctica narrativa que ha puesto en obra ese contacto desde sus comienzos, a mediados de los 70; y, a la vez, permiten desarrollar otras ideas sobre narrativa dirigiéndola más directa y explícitamente hacia un contacto interartístico. Con lo cual, el tipo de comparatismo desplegado especialmente en “Algunos tiempos perdidos” y “Música prosaica” no consiste sólo en el establecimiento de relaciones de semejanza y de diferencia entre literatura y música; la música funciona más bien en ellos como un código de *modelización*, o una especie de *modelo teórico*, que, ampliado a un nuevo dominio de aplicación, la literatura, sirve para –desde ciertos lugares, ciertos ejes ajenos–, repensarla, verla otra vez o redescubirla (Nattiez, 2011).¹⁰

Esta doble conexión interna con lo ya publicado (los textos narrativos y ficcionales) se realza considerando que las propuestas sobre relaciones posibles entre música y literatura y las referencias aisladas a la música coinciden con el proceso por el que la poética de Cohen se encamina a proclamar más directamente la pelea “por la propiedad de la lengua y la verdad de las historias”, contra la “prosa de estado”, y contra la salida hacia el exterior contaminante que representa “la mala escritura”; es decir, se presentan más o menos paralelamente con las reflexiones acerca del destino de la literatura, de su futuro y con una visión crítica de determinadas tendencias de la cultura en general y de la narrativa argentina en particular.¹¹ Responden, por lo tanto, más

¹⁰ Según Nattiez, cuando un arte va al encuentro de algo diferente de sí misma, buscando reflejarla, prolongarla o ampliarla, se trata, como en la invención científica, de proyectar en un dominio las interrogaciones y las herramientas de otro dominio, se trata siempre de la puesta en correspondencia de dos configuraciones distintas, de la aplicación de una esfera del mundo en otra esfera, a fin de explicar su funcionamiento o de profundizar y enriquecer su contenido. En base a estas nociones se sostiene aquí la idea de que la música funciona en los textos no ficcionales de Cohen como un código de modelización en su concepción de arte narrativo o como un sistema asociado que pondrá al descubierto potencialidades del relato.

¹¹ La tendencia a desactivar la prosa de estado (doxa, para simplificar) escribiendo deliberadamente mal, al representar sin distancia, ni matices, estereotipos de usos vulgares de la lengua. Cohen intenta discriminar líneas en la llamada mala escritura, cuyos representantes respetables

que a un juego neutro de renovación artística, a un intento de redefinición de los límites y naturaleza de lo literario y al establecimiento progresivo de una *política de escritura* que se concibe como “erótica de artificios legados por la tradición”.¹²

Poco tiempo antes de concebir el relato, con De Certau, como “arte del golpe” caracterizado “más por un modo de ejercerse que por la cosa que indica... que produce efectos, no objetos” (Cohen, 2006a: 6); de hacer del matiz, el elemento que hace estilo y define la buena escritura –“el matiz, dice Barthes, es insignificante; sólo expresa la posible autonomía de un lenguaje, una particularidad sin atributos” (7); de postular la necesidad de diferenciar, de desfamiliarizar la lengua en uso y la lengua propia, “indagando en lo siniestro de toda familiaridad” (7); de reclamar la recuperación de “las preciosas armas (tiempo, elipsis, transiciones, alternancia de diálogo dramático de base oral y narración en indirecto libre) que la literatura se forjó para restablecer los matices” (8); y de proponer una mirada sobre la tradición, una cadena de antecesores y descendientes en la que está inmersa el escritor; Cohen se aproximaba a la música, para tantear lo que el narrador podría aprender de ella; se acercaba a los modos con que otros escritores habían intentado capturarla, para pensar alianzas con una zona ajena, y seguir preguntándose “en qué podría consistir en el futuro la esencia de la literatura” (8).

La alusión, a partir de la noción de matiz, de los últimos cursos dictados por Barthes sobre la preparación de una novela que no llegó a escribir, es reveladora para pensar este momento de la poética de Cohen y el atajo por

reconoce en Aira, o Zelarayán, sin dejar de subrayar el peligro que supone: “Menos interesante es que la perversión pase, por escasez de recursos o indolencia, a avalarse en el referente, por ejemplo en taxonomías sexuales que engalanan la tele o se ofrecen en Internet, o en el elogio de la vida amorosa, a modo de distinción retributiva del pelagatos” (6). Es en el trayecto hacia esta polémica con los estados de la prosa argentina, cuando aumentan las reflexiones sobre una posible prosa musical.

¹² Referimos aquí a lo planteado por Cohen sobre la necesidad de una narración “cuidada” en “Rigor y aventura” (2009). Un artículo que reflexiona sobre el cataclismo del capital y sobre algunas posiciones con respecto a la literatura que éste generó, más precisamente, sobre una tendencia apocalíptica que Cohen percibe como dominante y a la que se enfrenta: se trata ahora de un posible Apocalipsis de la literatura, de un salirse de la literatura, destruir los valores de su tradición, entregándose directamente a escribir mal, “o sea contra los parámetros estéticos de escritura” (Cohen, 2009b: 29).

la música que la “reformula”, si se recuperan algunas cuestiones del texto del francés que parecen tener resonancia en el discurso crítico de Cohen: la necesidad de Barthes de una “vita nuova”, de un recomienzo, de “empezar de nuevo”; el contexto por el que se ensalza el matiz: el reinado de la pequeña burguesía en la civilización de los medios con un marcado antiintelectualismo y un rechazo a los valores aristocráticos, con discursos reductores (políticos, ideológicos, científicos) que ahogan el individualismo y anuncian la muerte de la literatura; el matiz como práctica de individuación, error, diferencia, contraste, lucha o salto vital, en relación a la doxa; la noción misma de individuación: la desviación del sistema en nombre de lo particular, lo especial, lo irreductible del individuo pero en referencia a un determinado momento de ese individuo, con lo cual la individuación constituye una fortificación del sujeto en su individualidad y al mismo tiempo su deshacimiento, o pulverización; el estilo como práctica escrita del matiz, vinculada al vacío, a la extenuación del golpe/sonido en favor del timbre, vacío en el sujeto y en el lenguaje como condiciones de la sensación de vida, o sentimiento de la existencia; la idea de que la obra debe tener una filiación (“aceptar la aristocracia de la literatura”).

La exposición del contacto con la música se perfila así, en el arco de su producción crítica, como una de las posibles salidas para conjurar el peligro del fin de lo literario, una salida que bien puede alimentar la naturaleza bárbara, extranjera de toda buena escritura. Y en un contexto global, además, del que da cuenta la revista *Otra parte*, donde se trama la formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que cristalizaba la idea de una literatura moderna y en el que la escritura muestra su aspiración a la condición del arte contemporáneo con universos en que “la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento) y del sonido, sino siempre ya inserta en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales” (Laddaga, 2007: 19-20).

El carácter estratégico y la importancia de la apelación a un orden simbólico diferente se confirma con el recorrido mismo de los artículos sobre música. En “Algunos tiempos perdidos” narración y jazz se comparan hasta llegar a aproximarse considerando como parámetros la organización temporal y la improvisación. Con los nombres de Coleman, Miles Davis, John Coltrane y otros, Cohen concentra aquí hitos fundamentales de la historia del jazz, pos-

teriores a la era del *bebop*, liderada por Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell y Thelonius Monk, de la que se nutrió Cortázar. En “Música prosaica” (2004), en cambio, explora otras relaciones entre música y literatura: vincula en una perspectiva histórica movimientos y mutuos aportes entre música y relato y establece diferencias entre estas artes, no sólo en cuanto a la dimensión temporal, sino también en relación al sentido y a los materiales de composición. Pero propone también modos en que el relato puede apropiarse de la música ante un contexto definido: *el perpetuo rumor de mensajes y simulacros, el velo ambiental que obtura la posibilidad de la experiencia*. Lo que la literatura puede aprender de la música, en este caso, proviene de la cultura DJ, cuyo máximo teórico es Dj Spooky o Paul D. Miller, quien ha colaborado con músicos de free jazz como Mathew Shipp y Joe Mc Phee. Al focalizar en el DJ, Cohen recurre a una figura emblemática del arte contemporáneo, o de la llamada postproducción: la cultura de la apropiación y del reprocesamiento de las formas que tiende a abolir la moral de la propiedad, a través de principios heredados de las vanguardias (desvío, *ready mades* recíprocos o asistidos). El DJ propone un recorrido personal por la música (su *playlist*), enlazando los elementos en un determinado orden y con una determinada duración; puede intervenir además con la práctica del *scratching* o con filtros, la regulación de los parámetros de la consola de mezcla, los ajustes sonoros, y esto, según, también, las características que percibe en los ambientes, ante los que puede reaccionar con sus modificaciones. Su actividad supone una cultura del uso de las formas que reduce al extremo la distancia entre producción y consumo –producir es consumir lo ya hecho, adaptando los productos a la personalidad o necesidades del consumidor–, y representa cabalmente los procesos característicos del arte contemporáneo: el recorte, el montaje, los trasplantes, injertos y descontextualizaciones, las mezclas y tensiones entre elementos triviales y otros reputados como serios (Bourriaud, 2007). Del *deejaying* Cohen destaca, además del montaje, su exaltación del presente, la inmediatez del acto compositivo sobre el terreno, el indiscriminado ingreso de cualquier elemento sonoro y el carácter desacralizador de su impureza.

El pasaje que se advierte entre estos dos artículos –más allá de que las referencias musicales sean distintas–, es que una primera comparación de tipo estructural, la que se da en “Algunos tiempos perdidos” (2003), cede paso a una “correspondencia” política que decide la legitimidad, oportunidad

y carácter de las relaciones entre música y literatura, cuando éstas se piensan, como en “Música prosaica” (2004), ya no en orden sólo a sus naturalezas o principios estructurales, sino en relación también a principios funcionales – en relación al efecto: la posibilidad de extrañar, de hacer despertar–, y desde un punto de vista histórico, esto es, haciendo hincapié en una obstruyente condición contemporánea del lenguaje y la cultura, o sea, en el marco del contexto que será definido claramente dos años después en “Prosa de estado y estados de la prosa” y al que Cohen ya se había referido en el 2001, en “En opaco mediodía”.¹³

V

En el discurso teórico crítico va diseñándose un *texto* musical que presenta algunas diferencias con respecto al que se construye en la narrativa. Como resulta en general de una instancia comparativa con la literatura, potencia los rasgos de la música más como forma simbólica específica –atendiendo a parámetros tales como temporalidad, sentido, polifonía o ritmo– que como agente socio/cultural, instrumento de intervención sobre el mundo o dispositivo de poder. Esa forma simbólica específica ofrece pautas modélicas pero según tipos particulares de música –el jazz, la música experimental y la música electroacústica– de los que se resaltan ciertas nociones básicas como improvisación, indeterminación, azar, performance, constricción/control, montaje, mezcla e impureza del material sonoro. Éstas constituyen los focos/filtros que se trasladan y aplican al campo de la literatura para *acentuar o descubrir* en él determinados niveles o planos. Las pautas modélicas de la música, a través de estos filtros, conciernen tanto a normas estructurales, vinculadas a la constitución de la trama, como a normas funcionales, vinculadas al efecto. Pero también los filtros operan activamente sobre la concepción general del proceso compositivo –su génesis, su naturaleza, sus mecanismos constructivos, su lógica y sus materiales– y sobre la concepción del artista,

¹³ El efecto que, con la enseñanza de la música de hoy, el relato puede provocar, es claramente vanguardista, una especie de extrañamiento, aumento de la duración e intensidad de la percepción, refuerzo de la impresión y desautomatización del lenguaje y los sentidos (Shklovski). En “En opaco mediodía” planteaba que para escapar a la servidumbre del “relato ortodoxo” “habría que escribir como si uno quisiera *empezar de nuevo*, para despabilarse de a poco, con mínimas sacudidas, y eventualmente despabilar a uno que otro” (Cohen, 2001b: 56).

es decir, con la música se cubren tanto las propiedades de los textos (nivel inmanente), como las estrategias perceptivas (nivel de la estética) y el proceso creador (nivel de la poética). Las nociones de improvisación, indeterminación, azar, performance son especialmente fecundas para los tres niveles: suponen una ruptura de la linealidad, de la progresión determinada, de la direccionalidad preconcebida en favor del resultado no previsto.¹⁴ Lo que implica, en principio, al proceso creativo, a la idea de escritura como *improvisación en tiempo real*, como acto único, irrepetible, con el que el escritor es también improvisado, donde ocurren cosas diferentes a las calculadas, algo que sacuda, que mueva al pensamiento, sacándolo de sus cauces iniciales; se concreta en la plasmación de hechos no regidos por el gobierno de la tensión climática, en una trama sin cohesión que descomprime la fuerte concatenación temporocausal, relaja los acontecimientos nudos, el enhebrado de las acciones, diluye los marcos –la introducción y el desenlace–, en favor de la digresión con tiempos muertos, excursos, densidad descriptiva, especulación filosófica, sociológica, artística; y, en consecuencia, por estas características, supone una recepción en que la expectativa fuerte, el pronóstico, también se diluyen o se demoran, donde no importa tanto lo que viene después y hay entrega y rendición al presente de lo que se está dando.

Con respecto a estas nociones/filtros principales, las restantes –constricción/control, montaje– son complementarias y especifican más aún los procesos de composición y recepción. Por una parte, la escritura como ejecución improvisada se alimenta de la regla, de un dispositivo constrictivo, de un reto que funciona como disparador o motor formal de escritura, favorece su libertad, sus desvíos, sus azares semánticos, sintácticos, secuenciales. A la vez, favorece el intento de despersonalización del escritor, la búsqueda de vacío u olvido de sí en la entrega al dispositivo.¹⁵ Éste, al habilitar paralelamente el ingreso, la mezcla, el montaje de materiales heterogéneos de cualquier tipo que sea, entre ellos los restos de canciones, aumenta la capacidad de

¹⁴ Con los nombres primero de músicos ligados al free –Coleman, Ayler o Tristano–, y de otros, luego, como Cage, Uri Caine, o DJ Spookey, resaltan las nociones de improvisación, indeterminación y azar que, si bien son diferentes, coinciden en congelar la linealidad en el presente absoluto de la sucesión impremeditada (Gianera, 2011: 16).

¹⁵ Las nociones de regla, constricción, o dispositivo tienen como referencia además de los ejercicios del Oulipo (Perec, Queneau), los nombres de músicos como Albert Ayler o Jhon Cage.

extrañar, de *reconstruir la atención*, de *hacer despertar*. El texto musical con estas características puede vincularse en parte con algunas de las ideas ya desarrolladas por Cohen sobre un “realismo inseguro” que se sustentan en la teorías del caos y éstas a su vez, según Prigogine, en un modelo musical, pero en sentido estricto esta noción se asocia inicialmente sobre todo a la de trama no cohesiva. Por lo que puede afirmarse que el texto musical construido en los textos críticos posteriores, con sus ideas filtros, permite desarrollar en la poética de Cohen especialmente la idea de composición como mezcla de materiales varios, desechables o impuros, la de artista como ejecutante o escritor transformable y la de recepción en términos de extrañamiento. Aunque para estas ideas filtros pueden identificarse en los textos críticos algunas fuentes literarias o artísticas (Duchamp, Roussel, Perec, etc.), es en la música donde Cohen parece encontrar su mejor concreción.

La síntesis aquí realizada demuestra que si bien los textos ficcionales y no ficcionales conforman textos musicales diferentes, éstos sin embargo por momentos se acercan y recubren para hacer de la música no un componente incidental u ocasional, sino un modelo y un material de poesis con los que se da cuenta de las contradicciones y de los mecanismos de poder de la sociedad contemporánea y se renueva y fortalece la idea de narración como experiencia, que actualiza y promueve actos de escucha.

La poética de Cohen, si se afirma sin abandonar preocupaciones histórico/políticas en los estímulos que ofrecen los paisajes y la cultura del presente, constituye a la vez, con los elementos, posibilidades y límites de ese contexto, una relectura particular, junto a múltiples lecturas del pensamiento contemporáneo, de la tradición que recurre a la música como un lenguaje modélico, cuyos exponentes son recordados de distinta manera en sus obras. Mientras en los textos críticos el *Ulises* de Joyce, que en su capítulo “Sirenas” exponía los principios de la fuga, se eleva a modelo de “narración cuidada”, el oído casi agónico de Proust funciona aún activo en el infierno musical de *El oído absoluto* y los pasos de la bailarina de Mallarmé, vueltos salto, acrobacia o remolino, pueden escucharse todavía en el reino cumbiero de *Impureza*.

En esta última novela la importancia, los sentidos y los valores otorgados a la danza de Verdey (una estrella de la bailanta) recuerdan la transposición metafórica de la danza a la poesía realizada por escritores modernistas como Mallarmé o Valery. Por esta vía el particular baile de Verdey podría vincular-

se a la propia escritura, cuerpo danzante que remolinea, gira sobre sí mismo y en su movimiento asume, como Verdey, su impureza, su contaminación de discursos múltiples –entre los que predominan las letras de las canciones populares–, a los que atrae hacia sí, los acerca, los aleja; paso que pretende elevarse en punta, “salto”, “matiz” (Barthes, 2005) por sobre los sentidos y relatos comunes (prosa de estado) y en la sucesiva anulación de sí, o en la restitución continua de vacío, se quiere pensamiento acontecimental: en “Música prosaica” Cohen adscribía a la prosa la aspiración de “hacer danzar, de suscitar a la vez la reflexión, el entusiasmo y la congoja de la nada”.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Silvio Mattoni.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Silvio Mattoni.
- Carrión, J. (2010). La música de la impureza. Cuatro Apuntes sobre Marcelo Cohen. Recuperado de <http://jorgecarrion.com/tag/literatura-argentina/page/3>, consultado septiembre 2011.
- Castellino M. E. (2004). Utopía y distopía en *El oído absoluto* de Marcelo Cohen. *Revista de Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura*, 34, 67-82.
- Chiani, M. (2009). “Cuando el narrador escucha”. Sobre las relaciones música/literatura en la obra de Marcelo Cohen. *Arbor. Revista de ciencia, pensamiento, cultura*. CLXXXV(Anexo II), julio diciembre, 105-120.
- Chiani M. (2013). Musigramas. Sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen. *Revista Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. Número Monográfico 15-5 <http://www.revistas.unal.edu.co/>
- Cohen, M. (2001a). Las mejores ficciones son la verdad absoluta (Entrevista). *Diario La voz*. Suplemento de Cultura. Recuperado de http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0606/suplementos/cultura/nota35850_1.htm,

- consultado marzo 2012.
- Cohen, M. (2001b). En opaco mediodía. *Milpalabras. Letras y artes en revista*, 1, 49-62.
- Cohen, M. (2003a). *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- Cohen, M. (23 de agosto de 2003b). Corregir un texto viejo es como tratar de reformarse. Entrevista de Carlos Ares. *El País*. http://elpais.com/diario/2003/08/23/babelia/1061596215_850215.html, consultado noviembre 2009.
- Cohen, M. (2003c). *La solución parcial*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Cohen, M. (2004). Música prosaica. *Otra parte*, 4, 52-57.
- Cohen, M. (2005). Adónde va Uri Caine. *Otra parte*, 6, 39-44.
- Cohen, M. (2006a). Prosa de Estado y estados de la prosa. *Otra parte*, 8, 1-8.
- Cohen, M. (20 de agosto de 2006b). Contra la literatura avara. Entrevista a Marcelo Cohen de Pedro Rey. *La Nación*. Suplemento de Cultura. <http://www.lanacion.com.ar/832801>
- Cohen, M. (2006-2007). Alumbramiento. *Otra parte*, 10, 58-61.
- Cohen, M. (2007a). Entrevista. Recuperado de <http://elmedium.mforos.com/1807311/9173140-29-11-07-marcelo-cohen/29/11/07>
- Cohen, M. (4 de noviembre de 2007b). La novela como hipótesis. Entrevista a Marcelo Cohen realizada por Hernán Arias. *Diario Perfil, Cultura/Literatura*, pp. 4-5.
- Cohen, M. (2009a). A Bataille no se le caen los botones. Entrevista a Marcelo Cohen, realizada por Jimena Néspolo y otros. *El Astillero Libros. Boletín electrónico*.
- Cohen, M. (2009b). Rigor y aventura. *Otra parte*, 17, 28-34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2000). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Frugoni, T. (1998). Sobre utopía y contrautopías. *Actas Segundas Jornadas internacionales de Literatura argentina/Comparatística* (1997). Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 9-28.
- Gianera P. (2011). *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos. Colección espiral.

- Traducción de José Martín Arancibia.
- Kurlat Ares, S. (2007). El lenguaje de la tribu. Los códigos del rock nacional. Entre Charly García y Marcelo Cohen. *Revista Iberoamericana*, 218-219, 267-286.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Montaldo, G. (1984). El otro cambio, los que se fueron. *Punto de vista*, 23, 12.
- Nattiez, J. J. (2010). *La musique, les images et les mots*. Montréal: Editions Fides. Métissages. Colléction dirigée par Naïm Kattan.
- Néspolo, J. (2006). El fantástico en vigilia. Apuntes para una reflexión sobre la obra de Marcelo Cohen. En: N. Jitrik (Comp.). *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI* (pp. 103-107). Córdoba: Alción.
- Ranciére J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Ramos, J. (2010). Descarga acústica. *Papel Máquina*, II(4), 49-77.
- Rosset C. (2007). *El objeto singular*. Madrid: Sextopiso.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización* Buenos Aires: SB. Colección Complejidad Humana. Volumen II Teorías de la complejidad.
- Sarlo, B. (2007). Una patria, una canción (Sobre *El oído absoluto* de Marcelo Cohen). En B. Sarlo. *Escritos sobre literatura argentina* (pp. 387-390). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Sifrim, M. (20 de noviembre de 1997). Pesadilla del futuro. *Clarín*, Suplemento “Cultura y nación”, p. 9.
- Sifrim, M. (8 de noviembre 1998). “Entrevista con Marcelo Cohen. Literatura a la hora de la siesta”. *Clarín Cultura*. www.literatura.org/Cohen/mcrepo.html.
- Williams, R. (1989). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial. Compilación e introducción de Tony Pinkney.